الفضاء في الكاريكاتير السّاخر
رسوم ناجي العلي الكاريكاتوريّة

علي البوجديديّ*

I

١- على سبيل التّمهيد:

ليس خافيا أنّ الكاريكاتير هو سليل الحريّة، يطلبها حتّى وإنْ ضاقت من حوله سبلُها. إنّه أداة فعّالة ضدّ القمع والاستبداد. بل هو سلاح إعلاميّ أخّاذ، ساخر ولكنّه ذكيّ جارح. أوْ قلْ هو سيفٌ بتّار موجّه لرقاب الطّغاة والفاسدين، لذا ترهَبُه السُّلطة ويخشاه السَّاسة. يحبِّذ الخوض مع الخائضين في أكثر القضايا حُرقة وأحدِّها مآزق. وربّما لا مندوحة من التّذكير بدوره الأزليّ في مناوشة ألدِّ الخصوم، ومقارعة أشدّ الأعداء. وقد لعب دوراً ولا يزال في مناهضة القمع، وفضح الطّغاة. بلْ استطاع فنّ الكاريكاتير، على امتداد مراحل الصّراع في المجتمع الإنسانيّ الحديث أن يعالج «كثيراً من مظاهر الحمق، وضروب الظّلم، وأنْ يملأ بالابتسامات قلوب الملايين»[١]. وكان له أثره في ثورات الرّبيع العربيّ[٢]. وفي الحراك الاجتماعيّ الدّائر الآن. وهو اليوم شائع الذّيوع والتّداول على صفحات الشّبكات العنكبوتيّة[٣]. وعلى صفحات التّواصل الاجتماعيّ[٤]، كما برز على المدوّنات الإلكترونيّة المتخصّصة في الكاريكاتير[٥].

وجدير بالقول إنّ الرّسوم الكاريكاتوريّة قد ملأت الصُّحف والمجلاّت، فنشأت صحف ساخرة في العالميْن الغربيّ[٦] والعربيّ[٧]. كما لعبت الصِّحافة السّاخرة دوراً مهمّاً في توصيل ما تريده بقالب ساخر

وعبـارات نقديّـة، فيها من الهزل مقدار ما فيها مـن الجديّـة ورصانـة المعالجة. ولئن تناول رسّـامو الكاريكاتيـر جلّ المواضيـع بالنّقد والرّسـم، فـإنّ الفضاء لـم يكـنْ موضوعـاً غائبـاً عـن الكاريكاتير الغربـيّ والعربـيّ على حدّ سـواء، بل شكّل موضوعاً أثيلاً في لوحات ناجي العلـي[٨]، فإذا موضـوع الهويّة والاِنبتـات، والدّاخل والخارج، والوطن والشّـتات، والأرض والمخيّمات حاضراً بقوّة في ما تركه لنا من أعمال فنيّة، وما رسمته يداه من لوحات مبدعة.

٢ـ المدخل في قراءة اللوحة الكاريكاتوريّة:

لقد حلّـل الدّرس السّـيميائيّ الحديـث مجموعة من الأنساق غير اللّغويّة، وبيّن أنّه بالإمكان الاِستفادة كثيراً من الإنجازات اللّسـانيّة في دراسة الكاريكاتير. ولهذا يمكن أن نتوسّل في عملنا بمنجزات سيميائيّات الخطاب البصريّة، مسـتفيدين في الآن نفسه من أبعاد السّـخرية التّداوليّة. ولكي نلج عالم الكاريكاتير عند ناجـي العلـي لا منـاص لنـا مـن أن نلقي ضـوءاً على تاريخيّـة المصطلح ودلالاته، لكي نحاول في مرحلة لاحقـة قـراءة البعض من رسـوماته التـي اِحتفى فيها بالفضاء اِحتفاء لافتاً.

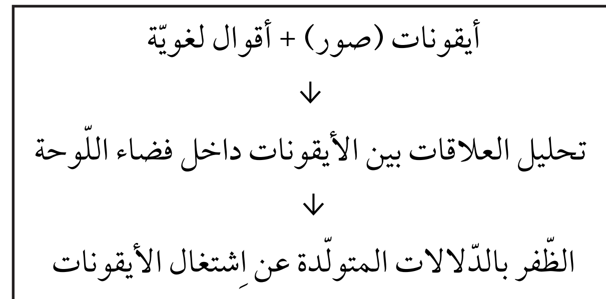
مـن الثّابـت إذن أنّ مصطلـح كاريكاتيـر أو الرّسـم السّـاخر مصطلـح دخيل على اللّغـة العربيّة، وقد اُستخدم لأوّل مرّة في مجـال السّـخرية بالتّعبيـر الخطّي والرّسم والنّحت. ولم يستو لفظ الكاريكاتير مصطلحـاً دقيقـاً إلاّ مـع نهايـة القرن السّـادس عشـر تقريبـاً. وهو لفظ مشـتقّ من كلمة مأخوذة عـن الإيطاليّـة (كاريكير) [٨] بمعنى شحن وبالغ[١٠]. إنّه رسم يُغالي في إبراز العيوب، بل هـو عبارة عـن صورة يُراعَـى فيها «التّهويـل في إبراز السّمات الواضحة أو الشاذّة بغية إحداث أثر ضاحك أو سـاخر»[١١]. والكاريكاتيـر علاوة علـى ذلك، نوع من النّقد يعتمد أساساً على «اِلتماس العيوب الرّئيسيّة لظاهـرة معيّنـة يعرضهـا بأسـلوب فنـيّ، ويبالـغ فـي تصويـر العيب أو النّقص»[١٢]. وهـو فنّ يبالغ، ولكنّنا نسـيء تعريفه عندما نجعل هدفـه الوحيد المبالغة، إذْ نجد المبالغة شبه معدومة في البعض من رسوم ناجي العلـي الكاريكاتوريّة. ولكي تكون المبالغة سـاخرة، يجب أن لا تظهر كهدف بذاتها، بل «كوسـيلة بسـيطة يسـتخدمها الرّسّـام لكيْ يبرز أمام أعيننا، الاِلتواءات التي يراها تسـتعدّ وتتهيّأ في الطّبيعـة. إنّ هذا الاِلتواء هو المهمّ، وهو الذي يثير الاِهتمام»[١٣].

من الثّابت إذن أنّ مصطلح كاريكاتير أو الرّسم السّاخر مصطلح دخيل على اللّغة العربيّة، وقد اُستخدم لأوّل مرّة في مجال السّخرية بالتّعبير الخطّي والرّسم والنّحت. ولم يستو لفظ الكاريكاتير مصطلحاً دقيقاً إلاّ مع نهاية القرن السّادس عشر تقريباً. وهو لفظ مشتقّ من كلمة مأخوذة عن الإيطاليّة (كاريكير) بمعنى شحن وبالغ

جرى منذ سنة ١٧٦٠ اِستعمال مفهوم القارئ بخصوص مستهلكي الكاريكاتير، وذلك لتشابه العلاقة بين الصّورة والمشاهد، وبين النصّ المكتوب والقارئ. وتبعاً لذلك تفترض قراءة خطاب الكاريكاتير إذنْ إدراج البعد التّداوليّ للسّخرية

أمّا عن خطاب الكاريكاتير، فإنّه يَنبنِي على تمفصل نسقيْن مغايرين: نسق لغويّ وآخر غير لغويّ. أمّا النّسق اللّغويّ، فيتمثّل في جملة الأقوال اللّغويّة التي تصحب أيقونات الصّورة كالعناوين أو الجمل التّقريريّة أو الجمل التي تخرق المعنى الجاهز، وتعمد إلى الإيحاء والتّضمين أو ما يكون في بعض اللّوحات الكاريكاتوريّة من حوار بين الفواعل والشّخصيّات. وأمّا النّسق غير اللّغويّ، فيمثّله الجانب التّشكيليّ في لوحة الكاريكاتير بكلّ مكوّناته وأبعاده كالاِنتباه إلى المتغيّرات البصريّة التي تعتمدها الصّورة في تكوينها من قبيل الخطوط، والأضواء والظّلال، والقيم الضوئيّة، وغيرها. ويعدّ الأيقون[١٤] في هذا الصّدد عنصراً أساسيّاً في تحليل هذا النّوع من الخطابات، بل يمكن الحديث عن الدّليل الأيقونّي في خطاب الكاريكاتير «بصفته عنصر كتابة دالّة»[١٥]. ومن هنا تقوم لوحة الكاريكاتير على توليف مجموعة من العناصر من قبيل الأقوال اللغويّة المكوّنة للقول الأيقونيّ، والفضاء التّشكيليّ. ومن تعالق عناصر اللّوحة (الأيقونات، الأقوال) تنبجس الدّلالة.

غير أنّ الدّلالة في الكاريكاتير، فضلاً عن العناصر الدّاخليّة للخطاب لا تتحدّد في كثير من عناصرها «إلاّ بناء على مؤشّرات خارجيّة»[١٦]. ولهذا تتعاضد العناصر المرجعيّة والسّياقات السّياسيّة والثّقافيّة مع المكوّنات الأيقونيّة للوحة، لتولّد دلالة ساخرة. أو كما يقول أحد الباحثين، فإنّ جملة العلاقات بين الأيقونات هي التي «تولّد المقوّمات الدّلاليّة»[١٧]. ولفهم علاقة التّداخل بين الأيقونيّ واللّغويّ، يمكن أن نجسّم ذلك من خلال الرّسم البيانيّ التّالي:



↓

لابدّ من الاِستنارة بالمؤشّرات الخارجيّة (الوضع السّياسيّ، الثّقافيّ، الاِجتماعيّ)

ويقودنا هذا إلى القول بأنّ اللّوحة الكاريكاتوريّة إذنْ هي خطاب يتوفّر على أركان الخطاب المعروفة:

الباثّ	الرسّام الكاريكاتوريّ
الرّسالة	اللّوحة الكاريكاتوريّة
المتقبّل	المشاهد / قارئ اللّوحة

علاقة ناجي العلي بالفضاء قد كانت علاقة توتّر مستمرّ مثله في ذلك مثل الفلسطينيّ الذي يعيش في "تذبذب جدليّ بين الرّغبة في الاِنتشار والاِنطلاق من قوقعة إلى أخرى في حركة طرد إلى الخارج ، وبين الرّغبة في الاِنكماش والتّقوقع في حركة جذب نحو الدّاخل"

ومن هنا جرى منذ سنة ١٧٦٠ اِستعمال مفهوم القارئ بخصوص مستهلكي الكاريكاتير، وذلك لتشابه العلاقة بين الصّورة والمشاهد، وبين النصّ المكتوب والقارئ. وتبعاً لذلك تفترض قراءة خطاب الكاريكاتير إذنْ إدراج البعد التّداوليّ للسّخرية، ذلك أنّ الأثر السّاخر لا يتحقّق في التّمثيلات الأيقونيّة للصّورة، ولكن يتحقّق على مستوى التّواصل بين القائل في لوحة الكاريكاتير وبين قارئ اللّوحة. بمعنى أنّ القارئ «ملزم ببناء المعنى الثّاني السّاخر الذي يرتبط بمقصديّة الرسّام، ولا يمكن لمسار القراءة أن يكتمل بدون إعادة تركيب هذه الدّلالة الثّانية»[١٨]. وهو ما يشرّع لجماليّات قراءة الصّورة ويجعلها فنّا مميّزاً، يستلزم سفراً بين اللّغويّ والأيقونيّ وتردّداً بين المشاهد والمناظر والخطوط والظّلال والأضواء والقيم الضوئيّة التي تكوّن فضاء اللّوحة.

٣- اللّغويّ والأيقونيّ في رسوم ناجي العلي الكاريكاتوريّة:

من هنا جاء اِهتمامنا بخطاب الكاريكاتير، اِنسجاماً مع اِهتمامنا بالخطابات السّاخرة في نصوص الأدب، ولكن أيضاً في مختلف الخطابات الأخرى[١٩]. وسنعمد إلى قراءة البعض من لوحات ناجي العلي الكاريكاتوريّة التي تخيّرنا منها تلك اللّوحات التي جعلت من الفضاء موضوعا لها. ذلك أنّ علاقة ناجي العلي بالفضاء قد كانت علاقة توتّر مستمرّ مثله في ذلك مثل الفلسطينيّ الذي يعيش في «تذبذب جدليّ بين الرّغبة في الاِنتشار والاِنطلاق من قوقعة إلى أخرى في حركة طرد إلى الخارج، وبين الرّغبة في الاِنكماش والتّقوقع في حركة جذب نحو الدّاخل»[٢٠].

فإلى أيّ مدى ستعكس لوحات ناجي العلي هذا التّذبذب؟ وكيف سيكسر الرسّام الكاريكاتوريّ من الحواجز المصطنعة في توقه الدّؤوب نحو الحريّة؟

٣- ١ اللّوحة الأولى: فلسطين كامل التّراب الوطنيّ

إنّ القراءة الأولى في كليّتها للوحة فلسطين الكاريكاتيريّة تبيّن أنّها تشتمل على مجموعة من العناصر اللغويّة المتجلّية في بعض الأقوال، وكذلك على مجموعة من العناصر الأيقونيّة التي تتمثّل في الأيقونات التي يضمّها فضاء اللّوحة.

وقد هيمنت على اللّوحة العناصر اللّغويّة على حساب الأيقونيّ، وطغت الأقوال، لتتحوّل فلسطين الفضاء إلى رمز دالّ على الاِنتماء والجذور تَكتبُ ملحمتها يدٌ ثابتة طالعة من الأسفل إلى الأعلى كأنّها الوتد.

إنّها تخطّ بمداد أسود قانٍ أيقونة فلسطين التي تنتهي النّون فيها بشكل قلب علامة على الحبّ والصّبابة



ومنتهى العشق والهوى. وفيها يعتمد ناجي العلي الخطّ السّلكيّ العريض، مستثمراً الخطوط والظّلال الرّماديّة للحبر الصّينيّ المخفّف، أو الخطّ مع التّشهيرات المتصالبة الخشنة، وهي تقنية كثيراً ما اِعتمدها في سنواته الأخيرة. فالمكتوب على الجدار يغدو وشماً في قلب كلّ عربيّ، ويتحوّل كامل تراب الوطن الفلسطينيّ من مجرّد فضاء إلى مكان مشحون بالحبّ والذّكريات، ومن وطن من حجارة وتراب إلى مفهوم عميق هو الهويّة في مقابل الضّياع، أو التجذّر في مقابل الاِنبتات. تختزل الكلمات الوطن، ويتحوّل الفضاء إلى كلمات... مجرّد كلمات تخطّ على جدار. لم يبق للمبدع في الشّتات غير الكلمات يخطّها ليمحو النّسيان، هي سلاحه الوحيد البتّار في وجه آلة القمع والتّشريد، وصقيع المنافي. هكذا هو المرء بحاجة إلى «رقعة يضرب فيها بجذوره وتتأصّل فيها هويّته»[٢١]. وحين تنوب اللّغة عن الفضاء، تتحوّل اللّغة إلى «مخزون، كنز مجرّد من العلامات ينوب عن عالم الواقع ويحلّ محلّه»[٢٢].

أمّا اللاّزمة الأيقونيّة حنظلة[٢٣]، فهو في المركز من الصّورة يراقب ما يُكتب، أو لعلّه يُملي السّطر على اليد التي تخطّ. نحن لا نرى وجهه، ولكنّه يرى مثلنا ما يجري. يرى نشيد الثّورة والاِنتصار. إنّه يخطّ بأحرف من إصرار رغبته في تملّك الفضاء، فضاء الوطن والأحباب. لقد تحوّل خطاب الكاريكاتير عند ناجي العلي في اللّوحة السّابقة إلى «كتابة بصريّة»[٢٤] دالّة. وقد أكّد يوري لوتمان أنّ الإنسان «يدرك العالم إدراكاً بصريّاً»[٢٥]. فالإنسان يرجع العلامات اللّغويّة إلى أشياء بصريّة ومن هنا يمكن اِعتبار المبدأ الأيقونيّ، والصّفة البصريّة، من أهمّ خصائص الأنساق اللّغويّة الأصيلة.

٣- ٢ اللّوحة الثّانية: سفينة نوح

تتكوّن اللّوحة الثّانية: سفينة نوح من تتالي المشاهد. مشهد الظّلال والظّلمة في تقابل مع مشهد الأضواء والنّور. والحقيقة أنّ ناجي العلي لم يرسم خطوطه سوى بالأبيض والأسود، حتّى إنّه يتقشّف في رسم خلفيّات



لوحاته، فلا نجد بذخاً في رسـم الأشكال المختلفة التي لا يحتاج إليها في دعم قضيّته الأساسيّة. إنّه يرى أنّ «أيّ رسـم داخل اللّوحة هـو عمل مقصـود»[٢٦]. فهو لا يريد أن يربـك القارئ، ولا يريد أن تزيغ الرّسـالة الأصليّة عن هدفهـا. فهل ذلك منه ليدين سـواد الواقع الذي يعيشـه، أم لينـدب سـواد ليل فلسـطين، ويندّد بعسـف المعتدي وبطشه؟

لقد غطّى السّواد[٢٧] في اللّوحة التي تخيّرناها نصفها العلويّ من بحر وسـماء، وهيمن عليها. فهل يشير بذلك إلـى سـواد الأفـق وقلـق المصيـر؟ بينمـا كـوّن البياض عناصرهـا الأيقونيّـة الأخـرى: السّـفينة وزخّـات المطر والسقّالة والجريح وإحدى النّاجيات تساعد الجريح على الصّعود على ظهر السّفينة. ولهذا تعدّ السّخرية الأيقونة» سـخرية مقاميّـة تفتـرض البحث عـن الوظيفـة التّداوليّة للقول الأيقونيّ، أيْ في تحليل العلائـق بين هذا القـول، وبين السّـياق الـذي يتعلّـق بـه»[٢٨]. أمّـا الأقـوال اللّغويّـة، فتلعـب وظيفة تنبيهيّة هامّة لأنّها تسـيّج القراءة بأسـيجة عديدة. فلافتة سـفينة نوح مثلاً تذكّـر القارئ بقصّة نـوح القرآنيّة[٢٩]، ولكنّها جنـس مـن المحاكاة السّـاخرة لنصوص من الموروث الدّينيّ ذات القـاع الأسـطوريّ[٣٠]. إذ تقوم المحاكاة السّاخرة أساساً على محـاكاة «النصّ المصدر، وتكمـن قوّتها في التوتّر القائـم بين التّقارب الذي يقرّب ما بين النصّين والاِختلاف الذي يفصل بينهما»[٣١].

أمّـا لافتة المخيّمـات، فلا ندري هـل المقصود منها الفـرار مـن المخيّمـات، أم الفـرار إليهـا؟ ولا نعلم هل السّفينة تشـرّق أم تغرّب؟ وأيّ الوجهات يا ترى تريد أن تدرك؟ بل أيّ الفضاءات تروم أن تقصد؟ الدّاخل يلتبس

والحقيقة أنّ ناجي العلي لم يرسم خطوطه سوى بالأبيض والأسود، حتّى إنّه يتقشّف في رسم خلفيّات لوحاته، فلا نجد بذخاً في رسم الأشكال المختلفة التي لا يحتاج إليها في دعم قضيّته الأساسيّة.

> **وظيفة الكاريكاتير هي الإخبار عن حدث ما تمّ التّعليق عليه، وذلك بالكشف عمّا هو سلبيّ وباُنتقاد وضعيّة سياسيّة معيّنة "وبخلخلة تقاليد التّفكير والتّقييم المتعلّقة بالسّياق السّياسيّ والثّقافيّ في مجتمع ما ، وذلك بوضع عناصر هذه الوضعيّة موضع سخرية".**

بالخارج والرّحيل بالقعود والوطن بالمنافي. والرّحيل رحيل غربة أم طوق نجاة؟ هل سيكون المأوى على السّفينة فضاء الفلسطينيّ الممكن، يسافر به إلى أن يجد له بأرض مستقرّاً، أم سيكون لعنة وقدراً وعذاباً مستمرّاً؟ وهل زخّات المطر دموع حزن على الرّحيل وساعات الفراق، أم هي أمل في ولادة جديدة في أرض غير الأرض التي بها وُلد المهجَّر ونما وترعرع؟ ولم زخّات المطر نازلة بثبات على السّفينة، لا حولها؟ هذه الأسئلة تنتاب قارئ اللّوحة، وهو يتأمّل مكوّناتها.



من هنا فوظيفة الكاريكاتير هي الإخبار عن حدث ما تمّ التّعليق عليه، وذلك بالكشف عمّا هو سلبيّ وباُنتقاد وضعيّة سياسيّة معيّنة «وبخلخلة تقاليد التّفكير والتّقييم المتعلّقة بالسّياق السّياسيّ والثّقافيّ في مجتمع ما، وذلك بوضع عناصر هذه الوضعيّة موضع سخرية»[٣٢].

ولكنّنا يجب أن لا ننسى حنظلة. إنّه في هذه اللّوحة لا يقف متفرّجاً مكتوف اليدين. ها هو يشارك في الأحداث، رجلاه في ماء ضحل، يثبّت السقّالة نحو سفينة نوح. ولكنّه لا يلتفت إلينا، مازال يدير ظهره لأنّه منشغل عنّا بهموم المهجّرين إلى المنافي البعيدة.

٣- ٣ اللّوحة الثّالثة: شهيد الأرض العطشى

أمّا اللّوحة التّالية لوحة شهيد الأرض العطشى، فقد خلت من الأقوال اللّغويّة، واُستمدّت من العناصر الأيقونيّة مكوّنها الأساسيّ. ولم يعمد الرّسّام فيها إلى التّشويه أو التّضخيم في الوجوه. بل عمد إلى المفارقات

وتوسّل بالمغالاة. وحضر الزّمان دالاًّ على الظّلم ووحشيّة المغتصب. الزّمن في اللّوحة يشير إلى اللّيل، والسّماء بها هلال قد أوشك على الأفول، شاهد آخر على جرم الغاصب وهول ما حلّ بالشّهيد والضّحيّة.

الضحيّة فلسطينيّ الهويّة، يُعرف بعقاله، وأرضه

وحنظلة هذا كما يقول ناجي العلي عنه: "هو نقطة العرق على جبيني يلسعني إذا ما جال بخاطري أن أجبُن أو أتراجع"

ودمه. الأرض التي تتمسّك بها يداه مشقّقة، عطشى تستغيث. هل هي عطشى للماء أم للدّماء؟ الدّماء من جسد الشّهيد قطرات أو زخّات بدأت تروِّي الأرض، تُبلسم جراحها. اليدان تحنوان على الأرض تخرمشان أديمها، تتشبّثان بما بقي منها. حنظلة يعود لصمته. يتفرّج على مشهد لا يحتمل الفرجة، مشهد الموت، مشهد اِغتصاب الأرض، يشهد كالهلال على ما حلّ بالوطن السّليب. وحنظلة هذا كما يقول ناجي العلي عنه: «هو نقطة العرق على جبيني يلسعني إذا ما جال بخاطري أن أجبُن أو أتراجع».

وعندما سُئل عن موعد رؤية وجه حنظلة والكشف عن قناعه أجاب بسخرية مُرَّة: «عندما تصبح الكرامة العربيّة غير مهدّدة». عندما ينجلي اللّيل، وتينع الأرض، وينهض الإنسان يسعى فيها يبدّد ما بها من شقوق وما أصابها من عطش وجوع.

٣- ٤ اللّوحة الرّابعة: القبر أو أنا أفكّر

في اللّوحة الموالية لوحة القبر أو أنا أفكّر، السّماء مجلّلة بالسّواد، أمّا الهلال فموشك على الأفول. والهلال لازمة وجدناها من قواسم رسوم ناجي العلي الكاريكاتوريّة. اللّيل يحتلّ من اللّوحة نصفها. أمّا النّصف المتبقّي منها، فيحتويه مشهد القبر. والقبر واضح بشاهد كُتب عليه قول لغويّ: أنا أفكّر إذا أنا موجود. هذا القول اللّغويّ يذكّرنا بالكوجيتو الدّيكارتيّ الشّهير الذي



تمّ تحريفه ومحاكاته محاكاة ساخرة، حين عبث الرسّام بقول مشهور وساقه في مساق ساخر.

نحن إذن أمام قول أوليّ غير مقصود ومقول ثان هو المقصود، أو ما يمكن أن نعبّر عنه بالسّخرية الأيقونيّة(٣٣)، التي تعتمد في توليد الأثر السّاخر بالنّسبة للمتلقّي على «التّعارض بين معنى أوليّ للقول الأيقونيّ وبين معنى ثانٍ هو المقصود، غير أنّ المعنى الثّاني المقصود من طرف منتج الخطاب لا يتحقّق في خطاب الكاريكاتير إلاّ بالمقارنة والمواجهة بين القول الأيقونيّ، وبين السّياق الثّقافيّ الذي يرتبط به»(٣٤).

لقد اِعتمد ناجي العلي في هذه اللّوحة على تقنية الحدّة، وهي تعني الدقّة والوضوح في رسم القبر. بينما أهمل الخلفيّة، أو كلّلها بالسّواد، لأنّه يروم أن يشدّ اِنتباه القارئ، ويصرف بصره إلى الموضوع السّاخن حيث تستقرّ العين على العنصر المرسوم دون غيره والتّركيز على موضوعه(٣٥).

فهل من يفكّر في هذه اللّوحة يكون موجوداً في فضاء الوطن والحياة، أم يكون موجوداً في عتمة القبر تحت اللّحود؟ وما دلالة هذا الوجود العبثيّ؟ وما مغزاه؟ هل في هذه المحاكاة سخرية من الوجود ذاته؟ أم فيها يتحدّى الشّهيد العدم، بمعنى آخر يقول حنظلة أنّ الشّهيد موجود حتّى بعد موته، موجود بدمه وبطولاته.

٣- ٥ اللّوحة الخامسة: المنافي

جمعت لوحة المنافي بين العناصر اللّغويّة والعناصر الأيقونيّة. هي عبارة عن فضاء عام تجمهر به حشد من الفلسطينيّين يعرفون بكوفيّاتهم يتقدّمهم زعيم حاسر الرّأس، لا كوفيّة تغطّي صلعته أنفه ضخم وأذناه كبيرتان، رجلاه مفرطحتان حافيتان. لقد كانت غاية الكاريكاتوريّ من خلال تصوير هاته الشّخصيّة على هذا النّحو، أن يبحث عن الغلطة المحسوسة في تكوين الشّخصيّة الجسمانيّ، وأن يبحث عن السّقطة الملحوظة في تركيبها النّفسيّ، أو أن يفتّش عن الخلّة الممقوتة في طبعها الخلقيّ، حتّى إذا عثر على شيء منها أمعن في



تجسيم هذا العيب وتضخيمه، بل وفي «إبرازه على نحو يجعله في نظر الرَّائي أو القارئ طاغياً على ما عداه من صفات(٣٦). إنّ فنّ الكاريكاتير إذن يقوم على التقاط هذه الحركة «غير المرئيّة أحيانا وجعلها مرئيّة أمام كلّ الأعين وذلك بتكبيرها»(٣٧).

كما يتخيّر الرّسّام الكاريكاتوريّ أن يكبّر لباس هذا الرّجل. إنّه يلبس لباساً غربيّاً ويفتح مئزره، فإذا عليه قد كتبت أسماء مدن وقرى فلسطينيّة: [القدس، عكّا، حيفا، يافا، النّاصرة، طبريّا، غزّة، جنين، بيت لحم، نابلس، رام الله، طولكرم، وصفد]. يتوجّه الحشد إلى هذه اللاّفتات بوجوه وأنظار فيها شوق المحروم، وشريد الوطن والمنافي إلى الرّجوع. بينما يشيح الجميع بأبصارهم عن لافتات المنافي العربيّة التي تشير إليها لوحات المرور من: [تونس والجزائر والمغرب] إلى [صنعاء وعدن والخليج]، مروراً [بالسّودان ومصر وليبيا] وصولاً إلى [عمّان ودمشق وبغداد]. فضاءات المنفى أو الخارج في تقابل مع حلم العودة إلى الدّاخل.

يُخفي هذا الرّجل حلمه في جبّته وردائه. مهما اغترب لابدّ أن يعود إلى أرضه ووطنه. لأنّ البيت / الأرض / الوطن هي كما يقول باشلار «ركننا في العالم.. كوننا الأوّل»(٣٨). وهو مكان للحلم، بدون البيت «يصبح الإنسان كائناً مفتّتاً»(٣٩). لقد تردّد الفضاء بين أماكن جاذبة تشدّ، وأماكن طاردة تلفظ. وقد تعاضدت المؤشّرات الدّاخليّة والخارجيّة، في اللّوحة بما أسهم في تحقيق «القلب الدّلاليّ المميّز لبنية السّخرية»(٤٠).

ولئن كانت اللّوحة محدّدة المساحة، فإنّها حيّز معيّن من الكون الفسيح. وهي تمثّل في هذا «الحيّز المحدود حقيقة أوسع منه وأشمل من العالم اللاّمتناهي»(٤١).

ورغم أنّ القوى والأفكار التي سادت جيل ناجي قد هُزمت فإنّه هو نفسه لم يُهزم، بل بقي يقاوِم، ويفضح برسومه الجَوْر والحيف. وأخذ يتناول بالنّقد كلّ من شرع يفرِّط في فلسطين، متجاوباً مع الإحساس العربيّ العامّ بالظّلم والغضب لما آلت إليه حال القضيّة الفلسطينيّة من هوان وتضييع

لذلك ترتبط الإحداثيّات المكانيّة بالقيم المحسوسة فالقريب يقابله البعيد ويرمز به في هذه اللّوحة إلى الأهل في مقابل الأغراب أو الوطن في مقابل المنافي. وهكذا يتبيّن لنا أنّ الكاريكاتير هو فنّ يبتعد عن كلّ «ما ليس له ضرورة في الرّسم أو في الكلام»(٤٢). وقد عمد ناجي العلي إلى إبراز أو إخفاء التّفاصيل أو الأشكال التي يرسمها. فالأجسام القريبة من العين «تكون خطوطها وتفاصيلها واضحة، والأجسام المتوسّطة البعد تكون واضحة الحدود، لكنّها غير كاملة التّفاصيل، والأشكال البعيدة تكون خطوطها بالأساس غير كاملة»(٤٣). وهذا ما يمكن، أن نتبيّنه من خلال اللّوحة السّابقة فبين الوضوح والغموض تتردّد خطوط ناجي العلي، كما أنّ التّضادّ بين الأحجام والأشكال، صغراً وكبراً، قرباً وبعداً، وضوحاً

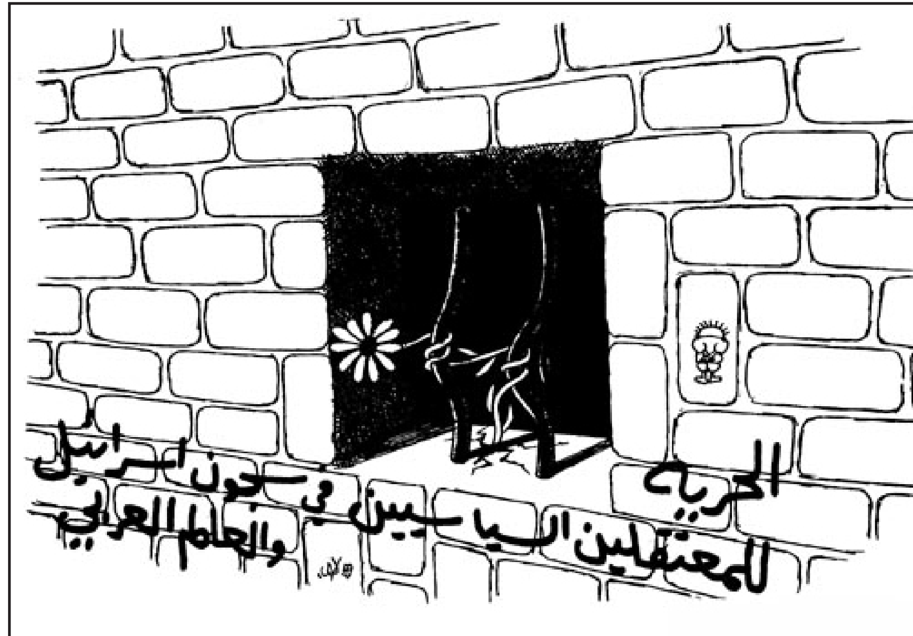
وغموضاً، هو الـذي يحقّق البعد البصريّ للوحة. إنّنا إزاء لوحة عناصرها البعيدة بدت مشوّشة الصّفاء، كأنّها الخيالات أو هياكل الموتى.

٣- ٦ اللّوحة السّادسة: السّجن والحريّة

اللّوحة التّالية لوحة السّجن والحريّة، عبارة عن جدار، أحجاره صلدة متماسكة مهندمة. كوّة في الجدار تبين عن عتمة وسواد ليل حالك، هي عبارة عن نافذة، ولكنّها نافذة سجن حديدها يلين قليلاً بفعل إصرار المعتقلين السّياسيّين. وردة تحلّي الحديد وتعرّش فيه. المكان رمز للقيد ولكنّه «يرتبط اِرتباطاً لصيقاً بمفهوم الحريّة»[٤٤]. يستطيع الإنسان في منظور ناجي العلي أن يكسر حواجز الفضاء، فبفعل «إرادته وقوّته يوسّع الإنسان من حقل فاعليّته»[٤٥]. فالفضاء صنفان في هذه اللّوحة فضاء الخارج يقابله فضاء الدّاخل، فضاء النّور في مقابل فضاء العتمة. هو فضاء الآخرين على حدّ عبارة يوري لوتمان لأنّه مكان يخضع فيه المعتقل السّياسيّ إلى سطوة الغير[٤٦].

أمّا حنظلة فيغدو صلباً صلابة الجدار الذي رسم على أحد أحجاره. هو بالكاد يُرَى. هل تحوّل حجراً، وضَمُر حجمه وضاع في متاهات واقع أليم؟

قامت اللّوحة أيضاً على قول لغويّ هو عبارة عن مطلب شعبيّ وشعار سياسيّ يقول: «الحريّة للمعتقلين السّياسيّين في سجون إسرائيل والعالم العربيّ». الشّعار صريح، يقدّم قراءة للفضاء فضاء السّجن والنّافذة المظلمة. هو يفضح الأيقونيّ ويميط اللّثام عنه. يصرّح ما يشير إليه الرّسم. هو يسيّج القراءة ويقودها نحو مآلها المحتوم.



من هنا لم يكن ناجي العلي يتوانى عن اِستخدام كلّ ما يحيط به من إشارات جرافيكيّة، مستفيداً من لغة نشرات الأخبار، وقصاصات الجرائد، ومن لافتات المظاهرات والأعلام. ولا يتورّع عن اِستخدام مفردات أيقونيّة متباينة من قبيل براميل النّفط والجدران، والجرّافات والشّعارات السّياسيّة كما هو واقع الحال هنا.

كما كان يتوسّل بالرّموز المختلفة كاُستعماله لرمزيّة الصّليب والقبر والقضبان، وتوسّله بأيقونة الزّهرة والبحر والأرض المتشقّقة، واليد المرفوعة، كلّ ذلك ليكشف عن وجه الاِستعمار البشع وعن قوى القمع والظّلم التي تمدّ بأذرعها حتّى في السّجون العربيّة. يتحوّل الرّسم من إدانة المحتلّ الإسرائيليّ إلى إدانة الواقع العربيّ برمّته وتوجيه ضرباته الموجعة إلى هذه الأنظمة القامعة لحريّة السّياسيّ.

٣- ٧ اللّوحة السّابعة: أحد أحد

قامت لوحة أحد أحد، على تالي المشاهد: فمشهد سكّة الحديد، يوازيه مشهد الصّلب والصّليب، ومشهد المصلوب أرضاً في تقابل مع مشهد المسافر نحو المؤتمر الدّوليّ. والقول اللّغويّ: [أحد أحد.. كامل التّراب الوطنيّ الفلسطينيّ] هو آخر ما يمكن لهذا المصلوب عدواناً وظلماً أن ينطق به. صورة الصّليب صورة رمزيّة تذكّر بمشهد الصّلب، وتعيد إلى الذّاكرة مفهوم «التّضحية والشّهادة»(٤٧). كما أنّ كلمة [أحد] تذكّر بذاك المشهد البطوليّ في تنكيل المشركين بمعتنقي الإسلام إبّان الدّعوة المحمديّة.



صورة تستمدّ زخمها الدّلاليّ من سياقها التّاريخيّ. ولكنّ الكاريكاتوريّ تلاعب بها وأوغل في تحويلها للدّلالة على ما أصبح عليه المفاوِضُ الفلسطينيُّ من تواطئ مع المحتلّ، أصبح يحضر المؤتمرات وأهله يصلبون على إسفلت الطّرقات. أصبحت أجساد المقاومين على حديد السّكك ينحرون باُسم التّسويات الممكنة أو التّنازلات التي تفرّط في أرض فلسطين. وصيّة المصلوب لا تنازل، ولا تفاوض على كامل التّراب الوطنيّ الفلسطينيّ. هكذا يتعاضد الأيقونيّ واللّغويّ معا يصنعان ملحمة يتفرّج عليها حنظلة والمفاوض الفلسطينيّ والقارئ بصمت مريب. من هنا يدين الرسّام الكاريكاتوريّ الجميع دون تمييز.

لقد بقي ناجي العلي وفيّا بصرامة نادرة لخطّه السيّاسيّ النّقديّ الذي لا يقبل المساومة ولا المناورة. وظلّ يهاجم كلّ من يبتعد خطوة عن فلسطين الوطن والمعاناة والحلم، من الأنظمة العربيّة إلى القوى الفلسطينيّة نفسها. ورغم أنّ القوى والأفكار التي سادت جيل ناجي قد هُزمت فإنّه هو نفسه لم يُهزم، بل بقي

يقاوِم، ويفضح برسومه الجَوْر والحيف. وأخذ يتناول بالنّقد كلّ من شرع يفرِّط في فلسطين، متجاوباً مع الإحساس العربيّ العامّ بالظّلم والغضب لما آلت إليه حال القضيّة الفلسطينيّة من هوان وتضييع. بل إنّ تراكم الهزائم قد رفع لديه إرادة التحدّي والمقاومة، فقويت شكيمته وزاد عناده حتّى أضحت رسومه مسباراً يكشف عن تنازلات القادة الفلسطينيّين، موضوع رسومه الأساسيّ، ومحطّ اِستنفار موهبته.

٣- ٨ اللّوحة الثامنة: المستوطنات

قامت لوحة المستوطنات على المبالغة والتّشويه، فقد بالغ ناجي العلي في رسم بعض الخطوط، وفي تشويه خصال المعتدِي الخِلقيّة فطغى أنفه على جميع وجهه. وبالغ في رسم قبّعته التي تعلوها نجمة صهيونيّة. وأبرز طريقة المسخور منه في الحياة. فهو قاس كجّراره، غليظ في قسوة الآلة، وهو نوع من أنواع البورتريه الشّحنة[٤٨]. المحتلّ في مشهد الصّورة الأماميّ، يقتلع بجرّافته عربيّاً فلسطينيّاً من أرضه، يقتلعه من جذوره، وهو ما يزال يغرس نبتة ليسوّي ترابها، ويلقى به في الهواء عالياً. أين سيرمي به؟ قريباً من الحدود، أم بعيداً عن أرضه.



أمّا خلفيّة اللّوحة فسوداء حالكة بما للسّواد من رمزيّة دالّة على البرودة والسلبيّة المطلقة. إنّه لون الحزن الكابي «أو الهاوية بلا قرار»[٤٩].

في نهاية اللّوحة عمارات وأبراج، ويستدلّ عليها باللاّفتة [مستوطنات]. وحين يقوم المستوطنون ببناء المستوطنات، فإنّهم يقتلعون الفلسطينيّ من أرضه اِقتلاعاً، فيما يستمرّ الفلسطينيّ في التصدّي لجرائم الاِحتلال الصّهيونيّ، ويقوم بزراعة الشّجر حتّى وهو يُقتلع من تلك الأرض، كناية عن التحدّي والصّمود الأسطوريّ الذي يتمتّع به الفلسطينيّ مهما يكنْ الثّمن غالياً. حنظلة يقترب من هذه المستوطنات التي نبتت بأرض غير أرضها، يتأمّلها ويشير إليها، هي قليلة الآن

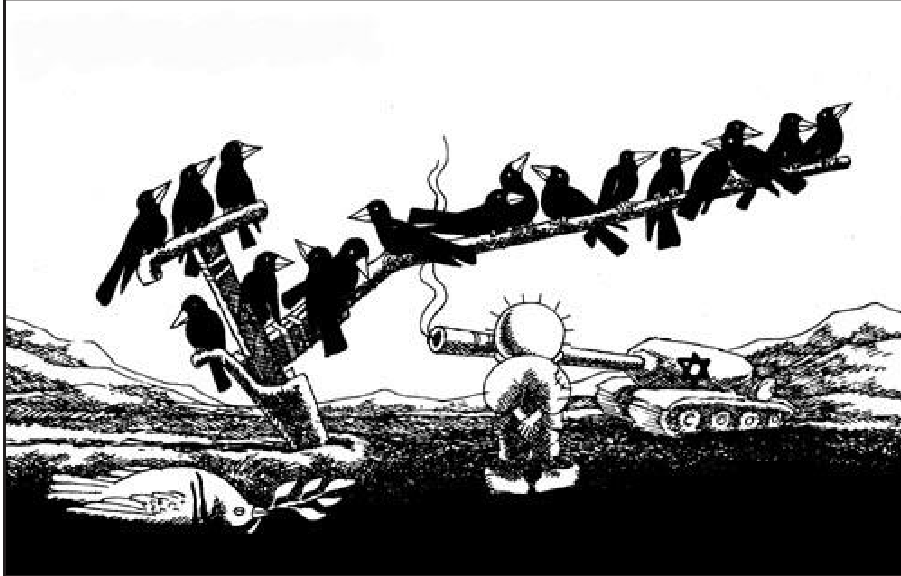
ومن المعلوم أنّ ناجي العلي قد عاش أحداث نكبة ١٩٤٨ مع عائلته حين دُمِّرت قريته تماماً، وهُجِّر مع عائلته إلى جنوب لبنان ليعيش حياة المنافي القاسية في عين الحلوة بجوار صيدا. وكان لحياة التّهجير والتشرّد، وذُلِّ المخيَّمات التي عرفها، بصماتها التي لن تمحى من حياته أو فنّه

ولكنّها ستكبر ستنتشر في الجسد الفلسطينيّ كالورم يتعاظم ويستشري. ومن المعلوم أنّ ناجي العلي قد عاش أحداث نكبة ١٩٤٨ مع عائلته حين دُمِّرت قريته تماماً، وهُجِّر مع عائلته إلى جنوب لبنان ليعيش حياة المنافي القاسية في عين الحلوة بجوار صيدا. وكان لحياة التّهجير والتشرّد، وذُلِّ المخيَّمات التي عرفها، بصماتها التي لن تمحى من حياته أو فنّه. لقد كانت تلك الفضاءات مصدر إلهامه، وأيقونة من أيقونات رسومه الكاريكاتوريّة. فأحدث ذلك صحوة فكريّة مبكّرة لديه. هكذا تحوّل الرّسم الكاريكاتوريّ إلى وسيلة مواجهة، إلى سيف بتّار يسلّطه على رقاب جلاّديه، ينصر المظلوم ويفضح الظّالم. لذا لا يملُّ ناجي العلي من أن يقول: «أنا منحازٌ لمن هم تحت.. أنا منحاز لمن يقرؤون كتاب الوطن بالمخيّمات». هكذا كان رسم ناجي العلي كمشرط الجرّاح بتّارا حادّاً لا يرحم.

٣- ٩ اللّوحة التّاسعة: الغربان

قامت لوحة الغربان على مظاهر التضادّ وعلى تكثيف المفارقات البصريّة بين القيم الضوئيّة، بين سواد الأسفل أو الأرض وبياض الأعلى أو السّماء. وبين الغربان جمعاً والحمامة مفرداً مسجّاة على الأرض تنزف دماً. وبين المدفع والسّلاح المدجّج وغصن الزّيتون رمز السّلام.

الغربان رمز الشّؤم والتطيّر في المخيال الجمعيّ. وقد تعلّقت بالغراب أمثال عديدة منها: أشأم من غراب، وأخدع من غراب. ونعت الغراب «بالأعور خوفاً من عينيْه، وهو اِبن داية لوقوعه على مواضع الدَّبر أو القُرح من إبلهم»[٥٠]. وهو أشأم ما كانوا يتطيّرون به. ولذا هو دليل على المجهول، بل هو رمز الغربة والاِغتراب[٥١].



تحطّ الغربان على بقايا محراث قديم قد انغرس في الأرض وترك فيها ندوباً وآثاراً. ها هي الغربان تتكاثف على الأرض يعاضدها المدفع وتحميها الدبّابة الإسرائيليّة على مرأى ومسمع من حنظلة. الغربان ترتبط في الأحلام بالشّؤم «تحلّق في ساحات الحرب، لتنهش لحم الجثث، وتلعق الدّم منها» (٥٢).

الغربان في الأعلى تتكاثف تنوح(٥٣) كأنّها غربان البين، بينما الحمامة فمسجّاة على الأرض وحيدة بلا حراك. الحمامة رمز الحبّ، غير أنّها حين «تحمل في فمها غصن زيتون تغدو رمزاً للسّلام»(٥٤). إنّها رمز الأمل المنشود في واقع مرّ مرير.

تحتلّ صورة حنظلة الهامش، هو سَاهِمٌ واجِمٌ لا يحير جواباً. يشاهد ما يجرى بصمت وإدانة. هو هنا شخصيّة سلبيّة صامتة، شاهد رافض، لكنّه في لحظات نادرة يتحول إلى شخص فاعل، يعلّق على الأحداث أو يتناول حجراً أو يرميه. لذا لم يكن حنظلة لدى ناجي العلي توقيعاً أو تعليقاً إضافيّاً على الرّسم أو على التّعليق الأساسّي، بل كان بالأصحّ اِحتجاجاً. ظلّ مديراً ظهره للقارئ، وكأنّه يطالع الأحداث ويعلن اِحتجاجه عليها. إنّه لحظة نقاء سياسيّ في بحر الأحداث والمساومات المستمرّة. حنظلة هذا الغائب الحاضر، هذا الذي يُعرِض بوجهه عنّا، لم لا نرى منه إلاّ قفاه؟ هل لأنّه لا وجه له؟ أين وجهه من وجوهنا، من واقعنا؟ كأنّه بإدارة ظهره لنا، يشارك القارئ موقعه في النّظر إلى الرّسم نفسه؟

لم يكن حنظلة لدى ناجي العلي توقيعاً أو تعليقاً إضافيّاً على الرّسم أو على التّعليق الأساسيّ، بل كان بالأصحّ اِحتجاجاً. ظلّ مديراً ظهره للقارئ، وكأنّه يطالع الأحداث ويعلن اِحتجاجه عليها

وهذه لحظةُ تماهٍ أخرى بين رسم ناجي وقارئه، وهذا في جانب منه يفسّر الاِهتمام الذي ناله حنظلة من القارئ أو من الذين كتبوا عنه. إنّه كاللاّزمة أو الموتيف الحاضر دوماً وإنْ بأشكال مختلفة كما رأينا. ولقد ظلّ حنظلة الأيقونة التي تزيّن زوايا رسوم ناجي العلي على مدى أكثر من عشرين عاماً.

كما اِستطاع ناجي العلي أن يحقّق البعد البصريّ في اللّوحة المسطّحة بأُعتماد الخطّ والتّفاصيل، وباستعمال التّناسب العكسيّ البصريّ للأحجام. كما قامت اللّوحة على الجدّة والوضوح، وعلى القيمة اللّونيّة والإشباع اللّونيّ.

٣- ١٠ اللّوحة العاشرة: اليد تبرعم علم فلسطين

بُنيت لوحة: اليد تبرعم علم فلسطين، على تكثيف عناصر الأيقونيّ وخلت كلّ الخلوّ من العناصر اللّغويّة. كما تكثّف فيها السّواد وغطّى السّماء والأفق والوجود. الأرض حرون لا نبت عليها. الخلفيّة مكلّلة بالسّواد. تطلع من الأرض يدٌ نبتة، تبرعم من قبر من باطن الأرض تخرج. ينفجر المكان الظّاهر على المكان الخفيّ الغامر.



يحمـل علم فلسـطين. الأفـق كلّه فلسـطين. هكذا حطّم ناجي العلي الأنساق السّـائدة، وخلق في اللّوحة «بدائل تحـلّ محلّهـا»[٥٥]. لأوّل مـرّة يهمّ حنظلـة بالاِنطلاق لا يشـبك يده وراء ظهره، يشـرعها في الهواء بفرح بسـعادة غامـرة ربّمـا أو بفزع لهذا الذي يخرج مـن ظلمات القبر يبرعم زهراً وعلماً.

العلـم دالّ، والزّهـر رامـز، والقبـر مـوح، فهـو يذكّر بالجبـل، وكلّ قبر هو «خزّان للحيـاة»[٥٦]. إنّه عند بعض الشّـعوب الإفريقيّة «تجسـيد ماديّ لأرواح الموتى»[٥٧]. ويـرى يونـغ (توفيّ سـنة ١٩٦١) [٥٨] أنّ القبر هو «مكان تحوّل الجسد إلى روح»[٥٩]، أو هو البعث الذي يتشكّل.

هكـذا تقـوم اللّوحـة إذن علـى اِسـتثمار المقـولات الإثنائيّة[٦٠] المحدّدة سلفاً. فالمواجهة تقابل الاِستسلام، حنظلـة المتواطـئ فـي مقابـل حنظلة المشـارك، الظّلم يقابله العـدل والمكان المنغلق يقابله المـكان المنفتـح أو المـكان اللاّمتناهي، ذاك المكان الخلو من النّاس[٦١].

والجديـر بالملاحظـة أنّ وظيفـة هـذه الثّنائيّـات هـي الإشـارة إلـى «صوتيْـن متعارضْيـن ومتغايريـن يتولّـد منهمـا القلـب الدّلالـيّ الـذي يحيل إلى دلالتين، تكون الثّانية منهمـا هـي المقصـودة» [٦٢]. فالقبر رمز الموت، يتحوّل إلى فضاء للحياة منه يطلع العلم ويبرعم الزّهر أملاً في ولادة جديدة وتبشيراً بها.

هكـذا تعدّ السّـخرية عند ناجـي العلي سـلاحاً، بعد أن اِسـتنفذ كلّ وسـائل الفعل الأخرى، ولـم يعد لها من جـدوى فتصبـح عنـده بالتّالـي «الإسـتراتيجيّة الوحيدة للنّقد والاِنتقاد»[٦٣].

٤- الخاتمة:

يمكن القول وقد بلغنا من عملنا هذا المدى أنّ ناجي العلي، وهو يرسم لوحاته الكاريكاتوريّة، إنّما كان وكده أن يعمـد إلـى إيصال الفكـرة بأبسـط الطّرق وأسـهلها. ولهـذا لم يكن يُلقي بـالاً لأيّ مهارة أو اِسـتعراض تقنيّ

أو تميّز أسلوبيّ، فجاءت رسومه متقشّفة صارمة، ولكنْ دون أن يُفقر الرّسم أو يتيه عن الفكرة المراد عرضها على المتقبّل. وليس مصادفة أنّنا نجد أكثر رسومه ذات خلفيّات حالكة السّواد ترمز إلى عتمة الفضاء، وتشير إلى فضاءات العتبة(٦٤) المداخل والممرّات والأبواب والنّوافذ المشرعة أو الموصدة وقضبان السّجون والبواخر والسقّالات. أمّا الأشخاص فهم في مقدّمة اللّوحة يرجّون القارئ/ المشاهد، ويعملون من أجل أن يعيد القراءة ويثريها بالتّأويل.

كما يبدو أنّ الكاريكاتير، وعلى خلاف كلّ الفنون التّشكيليّة، هو فنّ الفكرة قبل أيّ شيء آخر، وربّما لذلك اِستعمله ناجي العلي لفضح حجم الظّلم والألم الذي عاناه الشّعب الفلسطينيّ. كان سرّ نجاحه في عفويّته الصّادقة التي لم يعهدها الفنّ العربيّ السّاخر. لقد كان ناجي العلي يعمل بجلد دائم، حتّى صارت شخصيّاته المعروفة متميّزة موسومة بطابعه كيفما رسمها وبأيّ تقنية، ودأبه ذاك أوصله إلى ألفة غير عاديّة مع شخصيّاته، وبالتّالي، لألفة القارئ معها. شخصيّات من الشّارع والمخيّم والبيت. شخصيّات مسكونة بهاجس الفضاء، ولكنّها فوق ذلك وقبله مرسومة ببساطة وتعاطف وحبّ عبر الآلاف من رسومه.

أصبحت والحال هذه رسوم ناجي وكأنّها تحكي عن الوجع الأقصى لدى العرب اليوم، أصبحت تمثّل درب الآلام للقضيّة الفلسطينيّة وعناصر المقاومة فيها. أصبحت تمثّل جزءا معلنا من ضميرها. بيد أنّ ناجي العلي تمكّن من أن يُحدث نقلة في الشّخصيّات التي يتناولها الكاريكاتير. فأبطال الكاريكاتير، عادة، هم من عالم السّياسة، ومن مشاهير النّاس، أمّا مع ناجي، فقد اِختارهم من أبناء الشّعب العاديّين من أبناء المخيّمات ومن الشّتات ومن وجع الرّجال والنّساء وحيرة الأطفال قدّهم.

كما يبدو أنّ الكاريكاتير، وعلى خلاف كلّ الفنون التّشكيليّة ، هو فنّ الفكرة قبل أيّ شيء آخر، وربّما لذلك اِستعمله ناجي العلي لفضح حجم الظّلم والألم الذي عاناه الشّعب الفلسطينيّ

خلاصة القول إذن، أنّ القارئ قد أصبح لا يطالع في رسومات ناجي العلي المواقف الرسميّة من الأحداث أو الرّدود عليها وكشفها، بل غدا يطالع ما يقوله رجل الشّارع عبر الحياة السّياسيّة. أصبح القارئ بمعنى آخر يطالع في رسومه، وجهة نظره هو، درجة التّماهي بين القارئ وشخصيّات ناجي العلي لافتة جدّاً. وما أعانه على إقامة تلك الصّلة العميقة كون ناجي نفسه لم يأت إلى الصِّحافة من الوسط الثّقافيّ أو السّياسيّ، بل من قعر المخيّم من الأرض والوطن ومرارة المنافي جاء.

الهوامش

* أستاذ وباحث أكاديمي من تونس. له دراسات ومقالات حول

الأدب السّاخر. من كتبه: ديوان شعريّ بعنوان: «ديوان اللّيل والغيوم» (٢٠١٣)، «السّخرية في أدب علي الدّوعاجيّ: تجلّياتها ووظائفها» (٢٠١٠). ومن مقالاته: «تجلّيات السّخرية في مغامرة رأس المملوك جابر لسعد الله ونّوس» (٢٠١٢)، «معجم الثّورة في سدّ المسعديّ: الدّلالات والوظائف» (٢٠١٢)، «الجدّ والهزل في مؤلّفات التّوحيديّ: صور التّنابذ وآفاق التّكامل» (٢٠١٢)، «الإرث الجاحظيّ ومشاقاة التّوحيديّ: من سلطة الموروث إلى سلطان التّجاوز» (٢٠١٢)، «رسالة التّوابع والزّوابع لابن شهيد الأندلسيّ، وميثاق القراءة السّاخرة»، (٢٠١٠).

١ عادل ثابت، «الكاريكاتير، فنّ الفكاهة والسّخرية»، مجلّة الهلال، (عدد خاصّ: أدب الفكاهة)، (مصر)، العدد ٨، السّنة ٨٢، أوّل أغسطس، ١٩٧٤، ص ٨٢.

٢ أسهم الكاريكاتير إسهاماً فعّالاً في ثورات الرّبيع العربيّ، فأدان الواقع بعنف وفضح تهافت الحكّام وتكالبهم على السّلطة، وصوّر المخلوعين من الرّؤساء في لبوس هزليّ ساخر، فاستعاد الكاريكاتوريّ قلمه وسلّط من جديد سياط نقده على الواقع العربيّ ولا يزال.

٣ من هذه الصّفحات صفحة الرّسّام الكاريكاتوريّ السّوري علي فرزات. راجع صفحته على شبكة الأنترنيت على العنوان التّالي:

http://www.ali-ferzat.com/ (accessed on March 31, 2013).

٤ من هذه الصّفحات صفحة الرّسّام الكاريكاتوريّ ناصر الجعفريّ. راجع صفحته على الفايس بوك على العنوان التّالي:

http://www.facebook.com/NaserAlJafari (accessed on March 31, 2013).

٥ من المدوّنات التي اختصّ صاحبها في الكاريكاتير السّاخر متّخذا من اليوميّ التّونسيّ السّياسيّ منه والاجتماعيّ موضوعا له في مدوّنته الرّسّام الكاريكاتوريّ التّونسيّ توفيق عمران. راجع مدوّنته على الأنترنيت على العنوان التّالي:

http://teo-omrane.blogspot.com (accessed on March 31, 2013).

٦ من أهمّ تلك الجرائد وأكثرها شيوعاً جريدة (Le Canard enchaîné)، وهي جريدة فرنسيّة أسبوعيّة ساخرة، تصدر كلّ يوم إربعاء. أسّسها في ١٠ شباط/ فبراير ١٩١٥، كلّ من موريس وجان مارشال. وعرفت باتّجاهها اليساريّ المناهض للحروب واحتلال الشّعوب، وكانت تتناول مواضيع السّاعة بأسلوب كاريكاتوريّ ساخر. وقد عرفت الصّحيفة في فترة ما بين الحربيْن انتشاراً واسعاً، إذ وصل عدد نسخها المباعة سنة ١٩٣٦ إلى ما يناهز ٢٥٥ ألف نسخة.

٧ أحصينا في الجرد الذي قام به محمّد حمدان في بحثه: دليل الدّوريّات الصّادرة بالبلاد التّونسيّة، قرابة ٣٩ صحيفة هزليّة تعتمد الكاريكاتير سلاحاً في النّقد والسّخرية من الخصوم من قبيل: الرّقيب، الزّهو، السّردوك، السّرور، الصّاعقة، الفرززّو، المطرقة، المنجنيق، النّديم، النّسناس، قزدور، كراكوز... راجع في هذا الصّدد: محمّد حمدان، دليل الدّوريّات الصّادرة بالبلاد التّونسيّة من سنة ١٨٣٨ إلى ٢٠ مارس ١٩٥٦، طبعة ١، تونس، بيت الحكمة، ١٩٨٩.

٨ وُلد ناجي سليم حسين العلي الملقّب «بضمير الثّورة» في قرية الشّجرة، وهي قرية تقع بين النّاصرة وطبريّا في الجليل الشّمالي من فلسطين سنة ١٩٣٩. ويقال إنّها أُعطيت هذا الاسم، لأنّ المسيح اِستظلّ فيْء شجرة في أرضها. اُغتيل ناجي العَلي غدراً في صيف سنة ١٩٨٧ بلندن. رسم أكثر من ١٥ ألف رسم، أي بمعدّل رسمين يوميّا على مدى عشـرين عاماً. وقد أصدر خلال سنوات: ١٩٧٦، ١٩٨٣، ١٩٨٥ ثلاثة كتب ضمّت مجموعة من رسوماته المختارة. وكان على وشك إصدار كتابه الرّابع، لكنّ الرّصاص الغادر حال دون ذلك. وقد حازت أعماله على أولى الجوائز في معرضيْ الكاريكاتير للفنّانين العرب الذي أقيم في دمشق سنتي ١٩٧٩، ١٩٨٠.

9 (Caricare)

١٠ راجع في هذا الصّدد:

Marc Thivolet: «Caricature» , Encyclopédia Universalis, Corpus 4, Paris, S. A, 1990. P 1016.

١١ عادل ثابت، «الكاريكاتير، فنّ الفكاهة والسّخرية»، مجلّة الهلال، (عدد خاصّ: أدب الفكاهة)، (مصر)، العدد ٨، السّنة ٨٢، أوّل أغسـطس ١٩٧٤، ص ص ٨٢، ٨٣.

١٢ قحطان رشيد التّميميّ، اتّجاهات الهجاء في القرن الثّالث الهجريّ، طبعة ١، بيروت، دار المسيرة، (د. ت). ص ٣٥٨.

١٣ هنري برغسون، الضّحك، ترجمة: علي مقلّد، طبعة ١، بيروت، المؤسّسة الجامعيّة للدّراسات والنّشر والتّوزيع، ١٩٨٧، ص ٢٤.

١٤ الأيقونة (Icône) كلمة يونانيّة بمعنى صورة أو مشابهة، يقصد بها في الأصل كلّ صورة دينيّة ثابتة أو منقولة مهما اختلفت تقنيّاتها. راجع في هذا الصّدد:

Olivier Clément: «Icône» , Encyclopédia Universalis, Corpus 11,

Paris, S. A, 1990. P 879.

والأيقونة عند سعيد علّوش: «نمط من العلامة في ترتيب بيرس، حيث توجد علاقة تماثل صوريّة بالمرجع كما يظهر ذلك في الكاريكاتير» . راجع: سعيد علّوش، معجم المصطلحات الأدبيّة المعاصرة، طبعة ١، بيروت، الدّر البيضاء، دار الكتاب اللّبنانيّ، سوشبريس، ١٩٨٥. ص ٤٣.

١٥ عبد المجيد نوسي، «بلاغة الكاريكاتير السّياسيّ: السّخرية والإدانة في رسوم ناجي العلي»، مجلّة الوحدة، (باريس)، السّنة ٦، العددان ٧٠، ٧١، يوليو، أغسطس، سنة ١٩٩٠. ص ٨٢.

١٦ راجع في هذا الصّدد:

Groupe Mu: «Ironique et iconique» , Poétique, N° 36, Novembre 1978. P 441.

١٧ عبد المجيد نوسي، «بلاغة الكاريكاتير السّياسيّ: السّخرية والإدانة في رسوم ناجي العلي»، مجلّة الوحدة، (باريس)، السّنة ٦، العددان ٧٠، ٧١، يوليو، أغسطس، سنة ١٩٩٠. ص ٨١.

١٨ عبد المجيد نوسي، «بلاغة الكاريكاتير السّياسيّ: السّخرية والإدانة في رسوم ناجي العلي»، مجلّة الوحدة، (باريس)، السّنة ٦، العددان ٧٠، ٧١، يوليو، أغسطس، سنة ١٩٩٠. ص ٨٢.

١٩ هذا ما كشفنا عنه في كتابنا الموسوم: السّخرية في أدب علي الدّوعاجيّ: تجلّياتها ووظائفها، طبعة ١، تونس، الأطلسيّة للنّشر، ٢٠١٠. ص ٢٥١. كما تجلّى في جملة المقالات النقديّة التي تناولنا فيها بالدّرس نصوصا ساخرة مختلفة.

٢٠ سيزا قاسم، «مشكلة المكان الفنّي»، ضمن: جماليّات المكان، طبعة ٢، الدّار البيضاء، عيون المقالات، ١٩٨٨. ص ٦٠.

٢١ سيزا قاسم، «مشكلة المكان الفنّي»، ضمن: جماليّات المكان، طبعة ٢، الدّار البيضاء، عيون المقالات، ١٩٨٨. ص ٦٣.

٢٢ سيزا قاسم، «مشكلة المكان الفنّي»، ضمن: جماليّات المكان، طبعة ٢، الدّار البيضاء، عيون المقالات، ١٩٨٨. ص ٦٤.

٢٣ لا بدّ من الإشارة في هذا السياق إلى أنّ حنظلة هي شخصيّة ناجي العلي الأثيرة، بل هي تميمته المفضّلة. لقد أطلّ حنظلة أوّل مرّة عام ١٩٦٩ من خلال صحيفة السّياسة، هذه الشخصيّة الكرتونية المبتكرة، وهذا الطّفل الفلسطينيّ ابن المخيم ذي السّنوات العشر، الذي يُدير ظهره للجمهور، قد أصبح مع مرور الزّمن علامة ثابته في رسوم ناجي العلي الكاريكاتوريّة، لأنّها شخصيّة قد تجاوزت الآنيّ من القضايا لتستمدّ رمزيّتها من نضالات الإنسان ضدّ الظّلم والقهر عبر العصور. كما استلهم العديد من الكتّاب والمبدعين شخصيّة حنظلة، فحضرت في أعمالهم الشّعريّة والمسرحيّة. راجع على سبيل المثال: سعد الله ونّوس، رحلة حنظلة، طبعة ٢، بيروت، دار الآداب للنّشر والتّوزيع، ٢٠٠٤. كما يمكن أن تراجع: منصف المزغنّي، حنظلة العلي، طبعة ١، تونس، دار الأقواس للنّشر، ١٩٨٩.

٢٤ عبد المجيد نوسي، «بلاغة الكاريكاتير السّياسيّ: السّخرية والإدانة في رسوم ناجي العلي»، مجلّة الوحدة، (باريس)، السّنة ٦، العددان ٧٠، ٧١، يوليو، أغسطس، سنة ١٩٩٠. ص ٨٦.

٢٥ يوري لوتمان، «مشكلة المكان الفنّي»، ترجمة وتقديم: سيزا قاسم، ضمن: جماليّات المكان، طبعة ٢، الدّار البيضاء، عيون المقالات، ١٩٨٨. ص ٦٨.

٢٦ طلال فهد الشّعشاع، فنّ الكاريكاتير: دراسة علميّة نظريّة وتطبيقيّة، طبعة ١، لبنان، مؤسّسة الانتشار العربيّ، ٢٠١١. ص ١٠١.

٢٧ السّواد في الأساطير هو «قرين الأرض والظّلمة والنّزول إلى طبقات الأرض السّفلى» . راجع في هذا الصّدد: محمّد عجينة، موسوعة أساطير العرب عن الجاهليّة ودلالاتها، طبعة ١، بيروت، تونس، دار الفرابي، العربيّة محمّد علي الحاميّ للنّشر والتّوزيع، ١٩٩٤. ص ٢٠٠. كما رمز لليل بالكفر والسّجن. يقول ابن سيرين في هذا الصّدد: «اللّيل كافر والنّهار مسلم، لأنّه يذهب بالظّلام.. وربّما دلّ اللّيل على السّجن لأنّه يمنع التصرّف مع ظلمته» . راجع في هذا الصّدد: ابن سيرين، تفسير الأحلام الكبير. قدّم له وكتب حواشيه: زهير شفيق الكبّي، طبعة ٢، بيروت، دار الكتاب العربيّ، ١٩٩٣. ص ٢٧٧.

٢٨ عبد المجيد نوسي، «بلاغة الكاريكاتير السّياسيّ: السّخرية والإدانة في رسوم ناجي العلي»، مجلّة الوحدة، (باريس)، السّنة ٦، العددان ٧٠، ٧١، يوليو، أغسطس، سنة ١٩٩٠. ص ٨٢.

٢٩ راجع: سورة هود في قوله تعالى: ﴿ حتّى إِذَا جَاء أَمْرُنَا وَفَارَ التَّنُّورُ قُلْنَا احْمِلْ فِيهَا مِن كُلٍّ زَوْجَيْنِ اثْنَيْنِ وَأَهْلَكَ إِلاَّ مَن سَبَقَ عَلَيْهِ الْقَوْلُ وَمَنْ آمَنَ وَمَا آمَنَ مَعَهُ إِلاَّ قَلِيلٌ وَقَالَ لَهُمْ نَبِيُّهُمْ إِنَّ الله قَدْ بَعَثَ لَكُمْ طَالُوتَ مَلِكاً قَالُوَاْ أَنَّى يَكُونُ لَهُ الْمُلْكُ عَلَيْنَا وَنَحْنُ أَحَقُّ بِالْمُلْكِ مِنْهُ وَلَمْ يُؤْتَ سَعَةً مِّنَ الْمَالِ قَالَ إِنَّ اللهَ اصْطَفَاهُ عَلَيْكُمْ وَزَادَهُ بَسْطَةً فِي الْعِلْمِ وَالْجِسْمِ وَاللهُ يُؤْتِي مُلْكَهُ مَن يَشَاءُ

وَاللهُ وَاسِعٌ عَلِيمٌ ﴾، قرآن، سورة هود، الآيتان ٤٠، ٤١. وقد ذكرت أخبار سفينة نـوح في مرآة الزّمان. راجع في هذا: شمس الدّين أبي المظفّر يوسف بن قزاوغلي سبط ابن الجوززيّ، مرآة الزّمان في تاريخ الأعيان، حقّقه وقدّم له: إحسان عبّاس، طبعة ١، بيروت، دار الشّرق، ١٩٨٥. ص ص ٢٣٦، ٢٤٤.

٣٠ السّفينة في أساطير الخلق والتّكوين يرمز بها للنّجاة من الطّوفان. ولكنّها قد تكون المساعد على «مخاض بشريّة جديدة». راجع في هذا الصّدد: محمّد عجينة، موسوعة أساطير العرب عن الجاهليّة ودلالاتها، طبعة ١، بيروت، تونس، دار الفرابي، العربيّة محمّد علي الحاميّ للنّشر والتّوزيع، ١٩٩٤. ص ١٠٧.

٣١ أحمد السّماويّ، التّطريس في القصص: إبراهيم درغوثي أنموذجا، طبعة ١، صفاقس، تونس، مطبعة التّسفير الفنيّ، ٢٠٠٢. ص ٤٨.

٣٢ عبد المجيد نوسي، «بلاغة الكاريكاتير السّياسيّ: السّخـرية والإدانة في رسوم ناجـي العلي»، مجلّة الوحـدة، (باريس)، السّنة ٦، العددان ٧٠، ٧١، يوليو، أغسطس، سنة ١٩٩٠. ص ٨٢.

33 (Ironie iconique)

٣٤ راجع في هذا الصّدد:

Groupe Mu: «Ironique et iconique» , Poétique, N° 36, Novembre 1978. P 428.

٣٥ طلال فهد الشّعشاع، فنّ الكاريكاتير: دراسة علميّة نظريّة وتطبيقيّة، طبعة ١، لبنان، مؤسّسة الانتشار العربيّ، ٢٠١١. ص ١٠٨.

٣٦ توفيق الحكيم، فنّ الأدب، طبعة ١، مصر، مكتبة مصر، دار مصر للطّباعة، ١٩٨٨. ص ص ٣١، ٣٢.

٣٧ هنري برغسون، الضّحك، ترجمة: علي مقلّد، طبعة ١، بيروت، المؤسّسة الجامعيّة للدّراسات والنّشر والتّوزيع، ١٩٨٧، ص ص ٢٣، ٢٤.

٣٨ غاستون باشلار، جماليّات المكان، ترجمة: غالب هلسا، طبعة ٢، بيروت، المؤسّسة الجامعيّة للدّراسات والنّشر والتّوزيع، ١٩٨٤. ص ٣٦.

٣٩ غاستون باشلار، جماليّات المكان، ترجمة: غالب هلسا، طبعة ٢، بيروت، المؤسّسة الجامعيّة للدّراسات والنّشر والتّوزيع، ١٩٨٤. ص ٣٨.

٤٠ عبد المجيد نوسي، «بلاغة الكاريكاتير السّياسيّ: السّخرية والإدانـــة في رسوم ناجي العلي»، مجلّة الوحدة، (باريس)، السّنة ٦، العددان ٧٠، ٧١، يوليو، أغسطس، سنة ١٩٩٠. ص ٨٣.

٤١ يوري لوتمان، «مشكلة المكان الفنّي»، ترجمة وتقديم: سيزا قاسم، ضمن: جماليّات المكان، طبعة ٢، الدّار البيضاء، عيون المقالات، ١٩٨٨. ص ٦٥.

٤٢ طلال فهد الشّعشاع، فنّ الكاريكاتير: دراسة علميّة نظريّة وتطبيقيّة، طبعة ١، لبنان، مؤسّسة الانتشار العربيّ، ٢٠١١. ص ١٠٤.

٤٣ طلال فهد الشّعشاع، فنّ الكاريكاتير: دراسة علميّة نظريّة وتطبيقيّة، طبعة ١، لبنان، مؤسّسة الانتشار العربيّ، ٢٠١١. ص ص ١٠٥، ١٠٦.

٤٤ سيزا قاسم، «مشكلة المكان الفنّي»، ضمن: جماليّات المكان، طبعة ٢، الدّار البيضاء، عيون المقالات، ١٩٨٨. ص ٦٢.

٤٥ سيزا قاسم، «مشكلة المكان الفنّي»، ضمن: جماليّات المكان، طبعة ٢، الدّار البيضاء، عيون المقالات، ١٩٨٨. ص ٦٢.

٤٦ يوري لوتمان، «مشكلة المكان الفنّي»، ترجمة وتقديم: سيزا قاسم، ضمن: جماليّات المكان، طبعة ٢، الدّار البيضاء، عيون المقالات، ١٩٨٨. ص ٦١.

٤٧ راجع في هذا الصّدد معجم الرّموز فصل صليب:

Jean Chevalier et Alain Gheerbrant: Dictionnaire des symboles, Paris, Editions Robert Laffont S. A et Editions Jupiter, 1982. T 1. Croix, P 319

48 (Portrait charge)

٤٩ راجع في هذا الصّدد معجم الرّموز فصل الأسود:

Jean Chevalier et Alain Gheerbrant: Dictionnaire des symboles, Paris, Editions Robert Laffont S. A et Editions Jupiter, 1982. Noir, P 671.

٥٠ محمّد عجينة، موسوعة أساطير العرب عن الجاهليّة ودلالاتها، طبعة ١، بيروت، تونس، دار الفرابي، العربيّة محمّد علي الحاميّ للنّشر والتّوزيع، ١٩٩٤. ص ٣٢٤. وقد خصّ الجاحـظ الغراب بالحديث ورأى أنّه من أشدّ الطّيور «على ذوات الدَّبَر من إبلهم» . وخافوا من حدّة بصره فسمّوه الأعور، وكانوا يسمّونه «ابنَ دايـة، لأنّه ينقُب عن الدَّبَر» . راجع: الجاحظ، كتاب الحيوان، تحقيق: عبد السّلام محمّد هارون، طبعة ١، بيروت، دار الجيل، ١٩٩٦. ج ٣. ص ٤٣٩.

٥١ في معتقدات العرب القدامى يأتي غراب البين النّاس فيقع في

«مواضع بيوتهم يلتمس ما تركوا، فيتشاءمون به ويتطيّرون منه.. فسمّوْه غراب البين، واشتقّوا من اسمه الغربة والاغتراب» . وهو لا يقع «إلاّ مذموما.. إن طار فمقسّم الضّمير، وإن وقع فمروِّع بالنّذير» . راجع: ثمار القلوب في المضاف والمنسوب، تحقيق: محمّد أبو الفضل إبراهيم، طبعة ١، مصر، دار المعارف، ١٩٨٥. ص ص ٤٥٨، ٤٥٩. وعندهم أنّ «الغراب من لئام الطّير، وليس من كرامها. ومن بُغاثها وليس من أحرارها.. وهو إنْ أصاب جيفة نال منها، وإلاّ مات هزالا» . راجع: شهاب الدّين أحمد بن عبد الوهّاب النّويري، نهاية الأرب في فنون الأدب، تحقيق: مفيد قميحة، طبعة ١، بيروت، دار الكتب العلميّة، ٢٠٠٤. ج ١٠. ص ١٢٧.

٥٢ راجع في هذا الصّدد معجم الرّموز فصل الغراب:
Jean Chevalier et Alain Gheerbrant: Dictionnaire des symboles, Paris, Editions Robert Laffont S. A et Editions Jupiter, 1982. Corbeau, P 285.

٥٣ الغراب «من شأنه أكل الجيف والقمامات» . راجع: كمال الدّين محمّد بن موسى الدّميري، حياة الحيوان الكبرى، تحقيق: إبراهيم صالح، طبعة ١، دمشق، دار البشائر للطّباعة والنّشر والتّوزيع، ٢٠٠٥. ج ٣. ص ٢٦٢. ولذلك وصفوا غراب البين، فقالوا هو «غراب أسود ينُوح نوح الحزين المصاب، وينعق بين الخلاّن والأحباب، إذا رأى شملا مجتمعا أنذر بشتاته، وإن شاهد ربْعا عامرا بشّر بخرابه، ودروس عرصاته. يعرِّف النّازل والسّاكن بخراب الدّور والمساكن.. ينعق بصوت فيه تحزين، كما يصيح المعلن بالتّأذين» راجع: كمال الدّين محمّد بن موسى الدّميري، حياة الحيوان الكبرى، تحقيق: إبراهيم صالح، طبعة ١، دمشق، دار البشائر للطّباعة والنّشر والتّوزيع، ٢٠٠٥. ج ٣. ص ٢٦٥.

٥٤ راجع في هذا الصّدد معجم الرّموز فصل الحمامة:
Jean Chevalier et Alain Gheerbrant: Dictionnaire des symboles, Paris, Editions Robert Laffont S. A et Editions Jupiter, 1982. Colombe - Pigeon, P 269.

٥٥ يوري لوتمان، «مشكلة المكان الفنّي»، ترجمة وتقديم: سيزا قاسم، ضمن: جماليّات المكان، طبعة ٢، الدّار البيضاء، عيون المقالات، ١٩٨٨. ص ٦٥.

٥٦ راجع في هذا الصّدد معجم الرّموز فصل قبر:
Jean Chevalier et Alain Gheerbrant: Dictionnaire des symboles, Paris, Editions Robert Laffont S. A et Editions Jupiter, 1982. Tombe, P 953.

٥٧ راجع في هذا الصّدد معجم الرّموز فصل قبر:
Jean Chevalier et Alain Gheerbrant: Dictionnaire des symboles, Paris, Editions Robert Laffont S. A et Editions Jupiter, 1982. Tombe, P 953.

58 (C. G Yung)

٥٩ راجع في هذا الصّدد معجم الرّموز فصل قبر:
Jean Chevalier et Alain Gheerbrant: Dictionnaire des symboles, Paris, Editions Robert Laffont S. A et Editions Jupiter, 1982. Tombe, P 953.

60 (Catégories binaires)

٦١ راجع تقسيم يوري لوتمان للمكان إلى مكان: عندي، عند الآخرين، الأماكن العامّة، والمكان المتناهي. يوري لوتمان، «مشكلة المكان الفنّي»، ترجمة وتقديم: سيزا قاسم، ضمن: جماليّات المكان، طبعة ٢، الدّار البيضاء، عيون المقالات، ١٩٨٨. ص ص ٦١، ٦٢.

٦٢ عبد المجيد نوسي، «بلاغة الكاريكاتير السّياسيّ: السّخرية والإدانة في رسوم ناجي العلي»، مجلّة الوحدة، (باريس)، السّنة ٦، العددان ٧٠، ٧١، يوليو، أغسطس، سنة ١٩٩٠. ص ٨٦.

٦٣ عبد المجيد نوسي، «بلاغة الكاريكاتير السّياسيّ: السّخرية والإدانة في رسوم ناجي العلي»، مجلّة الوحدة، (باريس)، السّنة ٦، العددان ٧٠، ٧١، يوليو، أغسطس، سنة ١٩٩٠. ص ٨٦.

٦٤ حميد لحمداني، بنية النصّ السّرديّ من منظور النّقد الأدبيّ، طبعة ١، بيروت، المركز الثّقافي العربيّ للطّباعة والنّشر والتّوزيع، ١٩٩١. ص ٥٢ وما بعدها.